

Сергій Пригодій

**«МОВА» ЖИВОПISУ
ТА «МОВА» СКУЛЬПТУРИ
В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ
(на матеріалі роману
Н. Готорна «Мармуровий Фавн»)**

«Мова» живопису та скульптури – звісно, якщо така наявна у художньому тексті, – передбачає, по-перше, мистецтвознавчий дискурс автора (героїв), по-друге, різноманітні імплікації та функціонування живописних і скульптурних образів у художньому творі. Роман Н. Готорна «Мармуровий Фавн» у цьому плані є для дослідника доволі багатим і самобутнім матеріалом.

Насамперед письменник оригінально порівнює живопис і скульптуру. Остання, за Готорном, не може відтворювати плинних, фрагментарних, скороминущих станів та явищ. Їй потрібний спокій (repose), але він має бути «морально-статичним» («moral standstill»), оскільки є й «фізична статика» («physical standstill»). Тому статуя Праксителя «Фавн на відпочинку» спершу так вразила чотирьох героїв своєю інтегрованістю тваринного та людського, однак згодом прискіпливі спостерігачі не побачили в ній нічого, окрім старого пожовклого мармуру. Звідси їх подивитання: «Чому кожна статуя не може сповнитися теплим життям? Антіной міг би всміхнутися й розповісти нам, чому він завжди сумний. Лікейський Аполлон міг би зіграти на лірі...» [1]. Натомість живопис, підкреслює Готорн, залюбки й колоритно відбиває плинно-фрагментарні стани, ілюзорні явища; він ніколи не «дає» суб'єкт самотнім (як у скульптурі), а завжди в якомусь оточенні, що надає суб'єктові епохальних, історичних або екзистенційних рис. А малюнок загалом створює ефект руху, дії, мерехтіння, чуття, пристрасті, фатальної сили або Божої волі тощо.

Неважко розпізнати у такому порівнянні живопису та скульптури гегелівську думку. Німецький філософ доводив, що «пе-

рехід від скульптури до живопису (інших мистецтв) базується на принципі суб'єктивності». Адже скульптура, за Гегелем, поєднала у своєму змісті субстанційність духу з індивідуальністю (що не була об'єктом рефлексії) в якості окремого суб'єкта, відтак створила об'єктивну єдність – вічну, нерухому, спокійну, істинну. З другого боку, «скульптура зупинилася на повному виливі духовного змісту в тілесну сферу як животворного та осмислюючого начала останньої, і тим самим вона утворила нову об'єктивну єдність» – зовнішню реальну даність. Така теорія дає Гегелю змогу відповісти на питання-подив готорнівських героїв: скульптура спершу зачаровує нас, а потім вражає своєю холодністю, бо вона не припускає вільної, животрепетної гри суб'єктивності! Остання ж, за Гегелем, з необхідністю розриває ті начала, що їх поєднала скульптура (духовну субстанційність – індивідуальність; духовний зміст – зовнішню тілесність), і стає суб'єктивністю, котра поєднує в собі Божу трансцендентність та людську особистісність. Саме така суб'єктивність – основа живопису, що й надає йому життєвої пристрасті, плинності, людської теплоти, але, можливо, й Божої високості, чуття Вічності [2].

І все-таки Натаніель Готорн, незважаючи на великий авторитет Гегеля у США в середині XIX ст., делікатно коригує його теорію. Спершу вустами Мірієм він картає деяких скульпторів за створення голих (чи майже голих) фігур із банальними назвами «Венера», «Німфа», «Єва»; ратує за те, що сьогодні людина «принципово одягнена», і одяг має чимале значення, тож і ліпити треба одягнені фігури. Натомість в давнину античні скульптори справді бачили довколо себе напівголих красунь і красенів, що й відтворювали у мармурі. Отже, Мірієм (і автор), на відміну од Гегеля, котрий вповні покладався на античний взірець, стверджує історичний підхід до скульптуротворення. Далі, однак, Готорн посилює полеміку: він «примушує» свого героя Кеньйона витворити новаційну диво-статую – бюст Клеопатри, що зачаровує всіх якраз своєю жіночою амбівалентністю, живістю, чуттєвістю, але й гідністю, історичним колоритом, національною своєрідністю тощо. Письменник наче каже: Гегель виводив свою теорію скульптури на суто класичному матеріалі. Проте мистецтво скульптури змінюється з часом, і сьогодні талановитий скульптор може новаторськи суб'єктивізувати свій витвір, інтегруючи в ньому особистісне, історичне, національне, вічне. На potwierдження цього автор «Мармурового Фавна» рядопокладає «Клеопатру» Кеньйона з малюнками Хілди та Мірієм, які буквально кохаються як у ніжно-пластичних етюдах, так і в картинах символічних на теми вічні, біблійні, історичні.

Водночас Готорн-мистецтвознавець порушує й питання художньої деталі, «маленької речі» в живописі та скульптурі. Він, як і його персонажі, милується «рукою Хілди», виділеною Кеньйоном, та «дитячим черевичком», змальованим Мірієм, відзначаючи їх бездоганну пластику, але й якусь незбагненну сугестію душевного і духовного, чудодійну тайну, що заворює глядача. Звісно, Готорн і тут іде супроти Гегеля, однак цікавіше інше. Ще до Італії американець захоплювався голландським живописом: «Дивно,— писав він,— наскільки одухотвореною та багатозначною стає найпрозаїчніша річ... якщо зобразити її з достеменною точністю. Ці голландці вміли осягти душу простих речей і примушували їх тим самим уособлювати та розкривати світ людського духу» [3]. «Голландський вплив» дається взнаки у «Червоно-яскравій літері» (1850) і, особливо, у «Домі з сімома фронтонами» (1852). В Італії Готорн, напевно, підпав під чари як деталізовано-пластичного живопису, так і велично-сугестивного, трансцендентного, рафаелівського. Обидві тенденції вповні заявляють про себе у «Мармуровому Фавні», органічно вписуючись у загальну пізньоромантичну поетику твору.

Втім, не заперечуючи сторонніх впливів, маємо пам'ятати й про американські корені художньої деталі в Готорна. Найближчою у часі тут є, звісно, естетична теорія Р. Емерсона, котрий писав: «Малі й нікчемні речі служать як великі символи. Чим пересічніше явище, що символізує Закон, тим потужніший ефект, що найдовше лишається в людській пам'яті» [4]. Можна було б витлумачити «символізм малого» у Р. Емерсона як загальноромантичну орієнтацію — «в одній краплині весь океан відобразити». Проте, не відкидаючи останньої, варто все-таки враховувати й особливу американську пристрасть до деталі, до «малої речі», що повсякденно дається взнаки у побуті, господарстві, журналістиці, мистецтві тощо. Пояснюється це певною прагматичністю, але й демократичністю американської душі, що разом з відомою емблематичністю та трансцендентальністю зроджують «символізм малого». Конкретно це проявляється в явищі так званого «каталогу» (підкреслено деталізованої картини буття, котра сугестує «духовну єдність у різноманітті»), який подібуємо в новоанглійських пуритан — Р. Емерсона, Г. Торо, У. Уїтмена, Г. Мелвілла і, звичайно, в Н. Готорна, зосібна у романі «Мармуровий Фавн». І хоча «каталог» — такий же старий, як Гомер, в Америці він набирає статусу яскравої національної традиції [5].

Готорн-мистецтвознавець цікаво порівнює й техніку живопису та скульптури. Так, Мірієм навмисно затінює студію, але

залишає невеличкий отвір для світла, яке в такий спосіб створює романтичний ефект пікторальності. Щось подібне – темний фон та різко висвітлений об'єкт – бачимо й на полотнах голландських малярів, що ще раз підтверджує відомі уподобання Готорна. З другого боку, техніка скульптури у «Мармуровому Фавні» базується на тріаді: «матеріал – ідея – втілення ідеї в матеріалі». Причому, як виявляється, за тодішніми стандартами сам скульптор не торкався мармуру. Він лише давав «ідею-ескіз», за яким спеціально навчені майстри вирізьбляли з брили мармуру певну фігуру чи композицію. Таким чином, живописна техніка у Готорна вкорінена в голландську практику, скульптурна – в італійську.

Нарешті, чи не найнесподіванішою в «Мармуровому Фавні» постає дихотомія «імітація – самобутня творчість». Устами Хілди автор стверджує, що у світі є кілька справжніх геніїв-живописців, усі інші лише «пнуться» в генії, поповнюючи собою шерги ремісників. Тому Хілда, аби не примножувати когорти «другосортників», вирішує імітувати великих митців. Шляхом якогось особливо напруженого, «магічного» спостереження вона сягає самої суті тієї чи тієї картини; над нею наче з'являються духи геніальних авторів, що їй підказують дівчині, де шукати в картині істину. Хілда копіює великих і робить це так майстерно, що в Римі її всі поважають.

У такий спосіб Н. Готорн відверто заперечував теорію Р. Емерсона про творця-генія (чи принаймні «талановитого митця»), вивичував імітацію, яку Р. Емерсон терпіти не міг, «бо то – завжди вторинність, а не “нова класифікація”», догма людська, а не геніальна новація. Втім, і тут Н. Готорн залишається вірним принципу амбівалентності, бо в образі Кен'йона – зокрема тоді, коли той витворив бюст Клеопатри – письменник йде слідом за Р. Емерсоном. Отже, маємо водночас й апологетику Ральфа Уолдо Емерсона, і полеміку з ним.

Прикметно також, що «імітація», наслідування у Н. Готорна не є «наслідуванням природи» і тільки природи; як і в Р. Емерсона, наслідування у нього може означати імітацію Природи, але й Духа і Суб'єктивності. А готорнівські герої зазвичай ведуть мову про суб'єктивне бачення (творчість), ідеальне, міметичне. Саме так дивився на «наслідування» Арістотель у «Поетиці», хоча радянська естетика традиційно редукує арістотелівський «мімезис» виключно до «імітації Природи», що спрощує теорію Стагірита.

Загалом же спостерігаємо цікаву закономірність у готорнівському дискурсі: він майже не заторкує дихотомії «митець –

суспільство» – певно, найпопулярнішої теми західноєвропейських романтиків, – натомість любовно виявляючи своєрідність живопису та скульптури, їхню схожість і відмінність. Це зовсім не означає, що в культурі США не актуалізувалась проблема «митець – суспільство»; вона, до речі, по-своєму озвучувалася попередниками та сучасниками Натаніеля Готорна, та й сам письменник віддав їй належне у своїй новелі «Майстер краси». Втім і переакцентація авторської уваги в «Мармуровому Фавні» мала за собою нову для американців тенденцію. Як свідчать документи, саме в середині ХІХ ст. прагматичний янкі починає дедалі більше цікавитися мистецтвом, передовсім живописом – по всіх штатах влаштовують виставки вітчизняних та зарубіжних художників, з'являється й відповідна довідкова література з живопису, скульптури тощо [6]. Відтак роман Н. Готорна художньо відбивав цю позитивну зміну в американському житті, а італійський досвід автора і, головне, його лірична вдача якнайбільше посприяли зазначеній аберації в «Мармуровому Фавні», зумовили й багатющу імплікацію його живописних та скульптурних образів.

Почати б з «характеротворчих образів» – тобто малюнків, ескізів, картин, що слугують у романі насамперед розкриттю характерів персонажів. Так, красуня Мірієм демонструє три свої малюнки. На першому зображено, як Яїл вбиває Сісеру; зображено вражаюче, зі страшними, кривавими деталями. При цьому видно, що спершу образ Яїли трактувався авторкою традиційно – як взірець жіночості, героїства, патріотизму. Аж раптом Мірієм змінює малюнок: якимось незбагненим розчерком пензля вона робить Яїл жорстокою вбивцею, що ладна нищпорити по кишенях Сісери заледве той віддасть Богові душу. На другому ескізі бачимо Юдиф, яка щойно відрізала голову вавилонцю Олоферну. Проте авторка позбавляє Юдиф традиційно героїського ореолу; натомість голова Олоферна з жовчною посмішкою, адресованою Юдиф, набуває діаболічного виразу тріумфу. Та ж – перелякана на смерть. Нарешті, третій ескіз Мірієм представляє жахливу сцену, де цнотлива донька Ірода отримує відрізану голову Іоанна Хрестителя. Знову-таки, хоча загальний концепт малюнка і запозичується у Бернардо Луїні, авторка і тут вносить свої корективи: обличчя святого виражає докір й звинувачення, і жінка зрештою також відчуває вину [7].

Аби в читача не лишилося жодного сумніву, Н. Готорн підкреслює: «Знову й знову в її (Мірієм.– С. П.) малюнках проступала ідея жінки, що чинить страшну помсту чоловікові». Та-

кий зачин, природно, інтригує, а автор всіляко підтримує й підсилює інтригу, аж поки наприкінці твору ми не дізнаємось: Мірієм — доньку знатного роду — хотіли були насильно віддати заміж за старого вельможу. Вона категорично відмовилася, що спричинило скандал. Однак далі зі старим вельможею-женихом трапилося якесь лихо, всі подумали, що це, власне, Мірієм доклала до того руку й осудили її, тоді як жодної вини за дівчиною не було. Не витримавши осуду, вона втекла до Риму й з головою поринула в мистецтво. Втім, як засвідчують її малюнки, велика образа збудила в ній бажання помсти та духовне сум'яття, і ці суперечливі почуття не зникли, не розвіялися, а попри волю художниці трансформувалися в живописні образи, теми та сюжети. В усіх цих знаках відбився внутрішній стан Мірієм, її суперечливий характер, а також певна «захисна терапія» супроти пекучих переживань.

Здається, з критиків-готорністів ще ніхто не помітив явного суголосся поміж щойно озвученою психологією Мірієм та теорією Дж. Кебла, викладеною в книзі «Лікувальна сила Поезії» 1844 року. Останній писав: «Поезія (мистецтво) є непрямым вираженням якоїсь всепоглинаючої емоції або чуття, безпосереднє задоволення яких “пригнічується” (“repressed”). Це пригнічення зумовлюється авторським відчуттям “сорому” й “необхідністю замовчувати те, що сталося”; конфлікт поміж потребою вираження та спонудою стримувати це самовираження вирішується авторською змогою “полегшити (“вилікувати”) таємні переживання без ушкодження сором'язливості людини через художню творчість, яка шляхом певних камуфляжів та інакомовлення все-таки виражає потаємні емоції автора, слугуючи тим самим “захисним клапаном”, що рятує художника від божевілля» [8]. Сучасне літературознавство справедливо вважає Джона Кебла одним із засновників «психологічної критики», а також передвісником Фрейда і психоаналізу [9]. Н. Готорн, як ми показали, художньо втілює подібну концепцію в образі трьох малюнків Мірієм, демонструючи безсумнівне новаторство в межах американської літератури XIX ст.

Водночас, малюнки Мірієм провокують і на психоаналітичне тлумачення та антитетичну критику. Зокрема, добре відомі положення Фрейда про «зворотність» або «перекинутість» суті наших снів, сновидінь, художніх творів: приміром, коли сниться багач, то це має означати бідність, якщо бачимо уві сні одягненого, то це сугестує наготу; чуття приязності — ворожість та гнів тощо. Антитетична ж критика (Г. Блум), виходячи з постулату, що після Мільтона митець просто не може не зважати на

сторонні впливи, пропонує, «на основі захисних механізмів», цілком протилежне тлумачення цього тексту. Так, Мірієм нарочито й однозначно малює вбивство жінкою чоловіка, але сама демонстративна нарочитість цього діяння підказує нам можливість прочитати три малюнки «від супротивного». А саме – чітко явлений у Мірієм комплекс Електри. З іншого боку, в ескізах готорнівської художниці наявна (це підкреслює сам автор!) радикальна корекція традиції або митця-попередника. Коригування це – принципово антитетичне (Яїл-героїня та Яїл-вбивця і т. д.), що засвідчує: поряд із мимовільним вираженням бажань, «захисною терапією», комплексом Електри малюнки Мірієм знаменують собою й природне бажання самобутнього художника «перемогти» вплив традиції, попередника – бодай через протилежне тлумачення їхніх шедеврів.

Нарешті, відтята чоловіча голова, що так страхітливо фігурує у трьох малярських сюжетах Мірієм, підказує нам адлерівську та ґендерну інтерпретації героїні через її витвори. За А. Адлером (котрий покладається на Ніцше), в основі людської психіки лежить вроджене бажання вивищитися, випередити іншого, досягти Успіху в найширшому сенсі слова. Проте в житті це основоположне бажання часто не справджується, що призводить до зродження почуття неповноцінності, а далі й до найрізноманітніших комплексів та контрреакцій людини [10]. Саме так Мірієм, що зросла у вельможному середовищі, всіляко демонструє в романі своє високоособистісне «Я», силу волі, пристрасне бажання утвердитися у світі. Однак її інтенції жорстко заперечуються, її гідність поневажається, свобода негується, кохання профанується. Але одвічне «бажання влади» – незбориме, воно інакомовно постає на повний зріст у малюнках дівчини: голова – символ першості, вищості, влади – відтинається у кривдника-чоловіка, і бодай у такий художній спосіб Мірієм почасти реалізує своє прагнення перемогти, самоствердитися у світі. Останнє підводить нас до ґендерного тлумачення.

Як довів ще у середині ХІХ ст. І. Бахофен, в основі людської цивілізації лежать дві головні стихії – матріархальна і патріархальна. З плином часу вони перекриваються багатьма культурними нашаруваннями, але спроквола то одне, то друге начало може пробиватися на поверхню сучасного життя й зумовлювати свій «ухил». Матріархат, за Бахофеном, вирізняється чуттєво-емоційною домінантою, любовним ставленням до Природи, Землі, до своїх дітей, бо вони – діти матерів. Патріархат же починається з ієрархії: батько – син – мати – дочки. Ієрархія базується на законі, а той – на логічному мисленні. Відтак Мірієм,

знову й знову змальовуючи, як жінка відтинає й спотворює чоловічу голову – символ панлогізму, закону, патріархату – актуалізує натхненний бунт матріархальної стихії проти патріархальної. На локальному рівні ескізи Мірієм означають протест талановитої дівчини-художниці проти патріархального суспільства Італії ХІХ ст., тоді як «імітація великих» Хілдою якраз потверджує її поступку патріархальній ідеології через самозамовчування особистості.

Проте чи не найяскравіше «характеротворчий» двобій поміж Мірієм та Хілдою автор влаштовує перед картинами Рафаеля і Гвідо. Хілда з великим пієтетом скопіювала рафаелівську сцену, де архангел Михаїл убиває змія-зло. Для Хілди це – абсолютний тріумф Добра над Злом. Мірієм же заперечує Рафаеля, твердячи, що Зло і Добро – рівноси́льні, рівновеликі, тому Рафаель не мав права змальовувати урочисто-святкового, чисто-білого Михаїла, що запросто однією ногою придушує змія-Зло. Навпаки, наполягає Мірієм, якщо Михаїл і здобув перемогу, то він мусить бути виснаженим, у крові, ледь-ледь триматися на ногах.

Відмінність у баченні Зла героїнями ще більше урельєфнюється, коли Хілда майстерно відтворила портрет Беатріче Ченчі (Гвідо), але не може позбутися враження, що Беатріче начебто повсякчас хоче відвести очі. Мірієм відразу ж пояснює, що Беатріче скоїла страшний злочин і тому соромиться дивитися людям у вічі. Хілда ж, не знаючи («не пам'ятаючи»), що саме вчинила Беатріче, наполягає на її цілковитій чистоті, безгрішності.

Так через полемічну реценцію класики Н. Готорн розкриває протилежні натури своїх героїнь – кришталево чисту, янгольську (Хілда) та амбівалентно складну, зіткану зі світлотіні та перегри добра і зла (Мірієм). Автор помалу амбівалентизує американку: відмовивши в допомозі подрузі у найскрутнішу годину, прегарна Хілда демонструє й доволі негарну, нелюдську якість, котра зрештою пом'якшується, лібералізується. В контексті твору така метаморфоза якраз і втілює уже відому нам ідею: найчистіше й бездоганне створіння на землі не може уникнути гріхопадіння; але, спізнавши Зло і страждання, воно зрештою помудрішає та вдосконалиється.

Втім «двобій» Хілди та Мірієм у Готорна має й іншу конотацію – порівняння американця та європейця. Останнє, як відомо, зачіпало головний нерв американської самосвідомості й культури. Адже, виборовши політичну незалежність і зростаючи економічно, США ще тривалий час лишалися «культурною колонією»

Англії та Європи. Американські інтелігенти ХІХ ст., створюючи самобутню літературу і культуру, цілком природно виходили на проблему «американець – європеець». Романтики доволі різнобічно її потрактовували. Скажімо, Г. Мелвілл у повісті «Benito Cereno» (1855) доволі різко протиставляє американський демократизм, звитягу, молодечість, але й духовну малорозвиненість (Делано) та європейську витонченість, культурність, але й немічність, хирлявість (Серено). При цьому більшу перспективу все-таки має американець.

Н. Готорн у «Мармуровому Фавні» чинить значно делікатніше. Тут американці (Хілда, Кеньйон) спершу виказують ідеальну душевну чистоту та аналітичність, культурно-художницький хист, толерантність. У певний момент, однак, ці характери набувають «мармурової холодності» (Кеньйон) та догматичної однозначності (тут явно звучить випад супроти новоанглійського пуританства). Але, пройшовши через випробування, герої-американці ускладнюються, набувають духовної витонченості. Натомість європейці (Мірієм, її рідні, що лишаються поза сценою, священник тощо) вражають своєю амбівалентністю, високою культурністю, розкутою емоційністю, проте в їх світі відчувається дія якоїсь тиранічної норми, хоча тут-таки про себе заявляє буйне карнавальне начало, глибочінь історії. Не дивно, чому саме Готорнова романістика так вабила (що не виключало й критики) Генрі Джеймса, який «міжнародну тему» довів до художньої досконалості в неоромантичному романі «Жіночий портрет», реалістичній повісті «Дейзі Міллер» та пізніх імпресіоністичних шедеврах «Посли», «Крила Голубки», «Золота чаша».

Здебільшого скульптурні образи в «Мармуровому Фавні» вносять із собою ту чи ту філософську ідею. Буквально з перших сторінок класичні статуї, вписані у панораму Риму з його «етруською, давньоримською та християнською минувшиною», зроджують відчуття неосяжної глибини буття, але й навіюють думку про швидкоплинність, проминальність нашого індивідуального життя. Далі ці думки й тональність проходять рефреном через увесь роман і, окрім індивідуального настрою Н. Готорна, сигналізують важливі культурні тенденції.

Зокрема, наука давно зафіксувала відоме прискорення-активізацію американського життя у 40–50-х роках, що в людській психіці відбилося відчуттям швидкоплинності індивідуального існування. Втім така історична настроєвість знаходила підтримку й в американській традиції: ідеї швидкого колообігу буття в язичників-індіанців; уявлення про життя як «долину сліз, страждання, юдолі та скороминущості» у новоанглійських пуритан;

«меланхолійний сплін» пізнього Просвітництва (Френо); фрагментарність та проминальність, скепсис і фаталізм реального життя на загальному тлі Ідеальності в пізньому трансценденталізмі. Тож зазначена тенденція у Н. Готорна, Г. Мелвілла, Г. Лонгфелло, Е. По поставала як синтез історії та традиції. Проте у «Мармуровому Фавні» явно додається ще й давньоримська аналогія. Так, Н. Готорн природно згадує Горація на римських вулицях, що враз актуалізує у творі Горацієву філософію мінливості Долі, швидкоплинності людського існування, відтак – і класичну тезу *carpe diem*. Зрештою можна сказати, що герої роману та його автор саме й реалізують *ote carpe diem*, поринаючи сповна у мистецтво, екстремі життя, особистісні трансформації, карнавал тощо.

Своєрідним поглибленням філософії проминання та *carpe diem* звучить думка Мірієм, котра споглядає скульптуру: «Як ці бюсти у мармурі, – каже дівчина, – так само наша індивідуальна доля існує в граніті часу. Нам лише здається, що ми самі її вирізьбляємо; насправді ж її першоформа існує до всіх наших дій» [11]. Отже, його величність Час посідає тут місце божества. І це не випадково. Нагадаємо, що, за давньоримською міфологією, Час (*Chronos*) є дідом Фавна. Коли Зевс переміг батька, Кроноса, то старого, за однією версією, скинули в Тартар, за іншою – відправили «в екзиль» до «дикої» Італії. Там Кронос зачав рід (Кронос – Пік – Фавн – Латин; донька Латина, Лавінія, стає дружиною Енея – а там, як відомо, рукою подати до римлян!), нащадків якого ми зустрічаємо в романі Н. Готорна. Тому *Chronos* у творі й справді все приводить на цей світ, але й «ковтає» все у належну годину. Всесиля Часу по всіх усюдах відчувається в романі, індивідуальна ж воля (доля) – дійсно закута у граніт Часу.

Звичайно, в такому малюнку спостерігаємо свідомий випад Н. Готорна супроти теорії «*self-reliance*» Р. Емерсона, просвітницької ідеї людини – «коваля власної долі», проти американського апофеозу індивідуалізму. Втім прикметно, що 1860 р. – саме тоді, коли Н. Готорн опублікував «Мармурового Фавна», – вийшло у світ есе «Доля» Р. Емерсона, де вельми несподівано філософ-трансценденталіст наголошує на природній детермінації, робить Природу («Фатум») діалектично рівнозначною Духу («Силі-Волі»), а людину – жорстко обумовленим створінням (що не заперечує її самості). Тож об'єктивно виходить, що Н. Готорн та Р. Емерсон одночасно коригували свої погляди на Індивідуалізм. Причина цього – в посиленні гегельянства серед американських інтелігентів («сент-луїські гегельянці») [12] та

у поширенні у США дарвіністських ідей [13]. Не забудьмо також, що Р. Емерсон і Н. Готорн завжди розглядали людину як суперечливу істоту – самодостатню особу і водночас «фасад Божого палацу», «інструмент Духу» тощо. Нарешті, Готорнова згадка про те, що наша «першоформа існує до всіх наших дій», відсилає нас і до Платонових «Федона» та «Федра» – цілком природна референція з огляду на античні впливи, що їх зазнав автор «Мармурового Фавна» в Італії.

Значною мірою через скульптуру та архітектуру кристалізується Готорнова ідея регресу людської цивілізації. Античність у цьому процесі посідає найвищу позицію, а всі наступні цивілізації (культури) дедалі більше варваризуються. Такий погляд інтегрує відому античну традицію («чотири віки») та дорогі Н. Готорнові новоанглійську і романтичну ідеї – остання при цьому більш суголосна західноєвропейському, аніж американському романтизмові.

Нарешті, заслуговує на увагу й антиамериканський епатаж Н. Готорна. Вустами Кеньйона він висловлює подив з приводу зацікавленості американців скульптурою та їхнього бажання увічнити себе в мармурі. Адже сім'ї в США такі нетривкі й мають таку коротку історію, що правнуки або й онуки можуть не знати, як звали їхнього діда-прадіда. А скульптури, найімовірніше, пустять з молотка за першої нагоди. Огідно уявити, – міркує Кеньйон, – як твій бюст потрапить до незнайомців, котрі на потіху відламуватимуть твого носа (як це роблять з бюстом Цезаря), коли нікого не трапиться поруч.

Коментарів такий малюнок, здається, не потребує; хоча варто пам'ятати, що Н. Готорн в цілому доволі неоднозначно портретує своїх земляків, як, до речі, й представників інших націй.

Таким чином, «мова» живопису і скульптури у «Мармуровому Фавні» озвучує доволі професійне порівняння зазначених видів мистецтва, доцільну полеміку й перегук з Гегелем, природу та генезу художньої деталі, а також несподівану дихотомію «імітація – справжня творчість». Живописні ж та скульптурні образи вражають сугестують психологічний, психоаналітичний, «адлерівський», антитетичний та гендерний аспекти їхніх творців; опозицію «американець – європеець», філософію швидкоплинності життя та *carpe diem*, антиіндивідуалістичний та антиамериканський «випади» автора і, зрештою, ідею регресу людської цивілізації.

Звісно, цим поставлена проблема не вичерпується, але її часткове висвітлення підказує нам й інші цікаві аспекти «Мармурового Фавна».

1. Hawthorne N. The Marble Faun. – N.Y., Signet, 1961. – P. 21.
2. Див.: Гегель. Сочинения: В 14 томах. – М., 1958. – Т. 14. – С. 9–14.
3. Цит. за: Ковалев Ю. Легенды и реальность // Натаниель Готорн. Дом о семи фронтонах. – Л., 1975. – С. 14.
4. Emerson R. W. Selected Essays. – N.Y., 1982. – P. 269.
5. Див.: Buell L. Transcendentalist Catalogue Rhetoric: Vision Versus Form // Critical Essays on American Transcendentalism. – Boston, Massachusetts, 1982. – P. 417.
6. American Life in the 1840-s / Ed. by Carle Bode. – N.Y., 1967. – P. 227–238.
7. Hawthorne N. The Marble Faun. – N.Y., Signet, 1961. – P. 39–40.
8. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms. – Cornell University, 1975. – P. 42.
9. Там само.
10. Адлер А. Воспитание детей. Взаимодействие полов. – Ростов-на-Дону, 1998.
11. Hawthorne N. The Marble Faun. – N.Y., Signet, 1961. – P. 90.
12. Copleston Fr. A History of Philosophy. – N.Y.: Doubleday, 1994. – Vol. VIII. – P. 265–267.
13. American Thought: Civil War to World War I. – N.Y., 1959. – P. XVII–XXI.